



TITLE:

Das Theologische, Mythologische, Religiöse als strukturbestimmendes Moment im Doktor Faustus

AUTHOR(S):

Scheiffele, Eberhard

CITATION:

Scheiffele, Eberhard. Das Theologische, Mythologische, Religiöse als strukturbestimmendes Moment im Doktor Faustus. ドイツ文学研究 1985, 30: 30-63

ISSUE DATE:

1985-03-30

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/184996>

RIGHT:

Das Theologische, Mythologische, Religiöse als strukturbestimmendes Moment im *Doktor Faustus*¹

Eberhard Scheiffele

1

Der *Doktor Faustus* wird häufig unter außerliterarischen Gesichtspunkten behandelt und bewertet.² Man warf dem Werk vor, es mißdeute die deutsche Geschichte seit Luther³; man wies das Fehlerhafte der Luther-und Protestantismus-Kritik im *Faustus* nach.⁴ Gewiß gibt es in diesen Fragen auffallende Entsprechungen zwischen Thomas Manns und Zeitbloms Ansichten. Das Buch ist jedoch trotz der Versicherung des fiktiven Erzählers, er sei kein Romancier (393, 439, 453), eindeutig als Roman gedacht.⁵ Das wird übersehen oder gar unterschlagen, wenn man Zeitblom vor allem als Sprachrohr seines Autors auffaßt. Ein früher Kritiker nannte ja seinen Essay über den *Faustus: Eine Studie zu Thomas Manns »Doktor Faustus« und seinen Nebenschriften*, als handle es sich bei Roman, Vortrag und Aufsatz um dieselbe Textart. Lehnert bemängelt zwar dieses Verfahren, hält es aber für erklärlich; »unzählige Realien« seien in das Buch hineingearbeitet worden, die dazu reizten, »Wirklichkeiten unserer Zeit als Maßstab zu benutzen«.⁶ Jedoch bedarf die Position eines human gebildeten Katholiken, von der aus Zeitblom erzählt und urteilt, nicht der Autorität des Autors, um glaubwürdig zu erscheinen. Schon ein flüchtiger Blick auf die Erzählerrolle macht klar: Zeitblom kann durchaus für sich sprechen. Sein weltanschaulicher Standort war nämlich zu der Zeit, in der die Handlung abläuft, nichts Ungewöhnliches. Das bezeugt die Kritik des Katholiken Max Scheler am deutschen Nationalismus und am Luthertum

nach dem Ersten Weltkrieg.⁷ Es empfiehlt sich also, das Geschehen zunächst einmal von Zeitbloms Position her zu sehen und nicht von der seines Autors.

Der Verfasser hat das Werk bald einen *Nietzsche-Roman*, bald einen *Musik-Roman*, bald einen *Roman Deutschlands* genannt.⁸ Vor allem aber verstand er ihn als einen *religiösen Roman*.⁹ Dies ist ein Grund, weshalb er einen Katholiken über das Leben Leverkühns, des *Lutheraners* (15), berichten ließ. Da nun aber der fiktive Erzähler von dieser ganz bestimmten Position aus berichtet und urteilt, wurde die dem *Fauststoff* inhärente Problematik des Theologischen, Mythologischen und Religiösen nicht nur thematisiert, sondern konnte zum Strukturmoment werden, und zwar zum grundlegenden. Der Nachweis der Richtigkeit dieser Behauptung erfordert eine Beantwortung von Fragen wie: 1) Wie sieht Zeitblom selbst das *dämonische* Leben, Schaffen und Ende des Freundes und den dazu in Parallele gesetzten Zusammenbruch Deutschlands? 2) Wo liegen die Grenzen seines Verständnisses, die andere Sehweisen notwendig machen, die Leverkühns selbst, die des Autors, die des Lesers? 3) Inwiefern ist die ›Schicht‹ des Theologischen, Mythologischen und Religiösen strukturbestimmend?

2

Skizzieren wir zunächst, wie der Erzähler das Theologische, Mythologische und Religiöse in seinem Bericht thematisiert. Zeitbloms theologischer Standort ist unzweideutig.

Er betont die Toleranz seiner katholischen Familie in Kaisersaschern. Seinen Katholizismus sieht er in der Nachfolge der Reuchlin- und Erasmuszeit (10)¹⁰; er glaubt an die Bildungsfähigkeit des Menschen, an die Bändigung seiner dämonischen Kräfte durch die Kultur (17). Das Dämonische hat in seinem Weltbild keinen Raum. Er habe, so versichert er dem Leser, *niemals die leiseste Neigung verspürt, sich mit den unteren Mächten verwegen einzulassen* (10). So ist es nur folgerichtig, daß er in —nach seiner Ansicht— dämonologischen Tendenzen

neuerer protestantischer Theologie eine Gefahr sieht (122). Die *theologische Luft* in Halle ist ihm dementsprechend *nicht gemäß, nicht geheuer* (118). Unbehagen spricht aus seiner fast essayhaften Darstellung der Hallenser Theologie.¹¹ Es folgt die Charakteristik eines ihrer Hauptvertreter, Ehrenfried Kumpfs, und die des Außenseiters Schleppfuß. Beide deuten, der eine durch seine Sprache, der andere durch seine Intellektualität, auf das Teufelsgespräch voraus; ihre Charakteristik ist, da Zeitblom von vornherein unter dem ungeheuren Druck (295) dieses Gesprächs erzählt, für die Struktur des Romans¹² bedeutsam.

Zeitblom, der den Luther-Imitator Kumpf halb verwundert, halb belustigt beobachtet, kann doch dem Leser seine Abneigung gegen Schleppfußens spitzfindige Art, Theologie als Dämonologie, ja fast als Satanologie zu behandeln, nicht verhehlen. Gilt nach seiner Grundüberzeugung eine *begütigende Einbeziehung des Nüchtern-Ungeheuren in den Kultus der Götter* (17), so besteht für Schleppfuß eine *dialektische Verbundenheit des Bösen mit dem Heiligen und Guten*, wechselseitige Abhängigkeit beider (139); die wahre Theodizee bestehe gerade in Gottes *Vermögen, aus dem Bösen das Gute hervorzubringen* (140). Und daß der Privatdozent großes und, wie es scheint, wohlwollendes Verständnis für die mittelalterliche Verteufelung der Geschlechtlichkeit aufbringt, erfüllt den klassischen Philologen mit Widerwillen (137). Sein Verhältnis zum Geschlechtlichen richtet sich nach dem *Ideal des freien und schönen Menschen* (54).¹³ Wenn er an anderer Stelle betont, er stehe in der Tradition *vorschismatische(r) Zeiten, christliche(r) Einheitswelt* (15), so heißt dies also nicht, daß er auch deren inhumane Züge bejahte, wie Schleppfuß das tut, wenn er—zynisch?—von der *Humanität jener klassischen Jahrhunderte des Glaubens* spricht. Kumpfs nicht ohne Humor beschriebene burschikose Natur, seine harmlose Diesseitigkeit, seine nationale Pose—all dies bewirkt bei Adrian nur einen Lachanfall, während ihm das *hohe intellektuelle Niveau* der Schleppfußschen Dämonologie *Achtung* einflößt (149). Beschimpft Kumpf den Teufel biderb auf Lutherdeutsch, so macht ihn Schleppfuß, der die Sprache der Psychologie bestens beherrscht, zur interessanten

Figur. Wenn Zeitblom also mit Kumpf als Persönlichkeit weit schneller fertig ist als mit dem Religionspsychologen, so verrät dies seine Sorge um den Freund, der, wie bei der Lektüre immer klarer wird, jener dämonischen Dialektik von Gut und Böse mit Leib und Seele verfallen ist.

So gering Kumpfs Einfluß auf Adrian ist, so nachhaltig scheint allerdings das Denken dieses *massiven Nationalist(en) lutherischer Prägung* (130) auf die anderen Studenten zu wirken, die es noch radikalisieren zu der verstiegenen Ansicht einer pseudoreligiös begründeten deutschen Auserwähltheit. Darüber gibt das Winfried-Kapitel Aufschluß. Da ist die Rede von deutscher Unreife, die, als Jugendlichkeit positiv gefaßt, die Zukunft für sich habe; von Religiosität und vitaler Naturhaftigkeit (157 ff.)—: Lehren einer »völkischen« Ersatzreligion, die später in Breisachers Forderung einer Rückkehr zu archaischer Volksreligiosität ihre israelitische Entsprechung haben (375) und die Thomas Mann selbst in seiner Auseinandersetzung mit der »Konservativen Revolution« um 1930 heftig bekämpft hat. Mit Blick auf das Romanganze wird deutlich, weshalb Zeitblom sich so lange bei solchen Problemen aufhält. Obwohl es nicht ausdrücklich vermerkt wird, scheint eine Analogie zu bestehen zwischen den Ursachen von Leverkühns Zusammenbruch und denen der deutschen Katastrophe, zwischen Adrians Perversion der Innerlichkeit in hochmütiges Sich-Abschließen von der Welt und dem Umschlag deutscher Weltbürgerlichkeit in das *Deutsche in Reinkultur*, in das *Anti-Europäische*.¹⁴ Beides habe, suggerieren die Kapitel über die Theologie von Halle, über Kumpf und den Winfried-Kreis, in Luthers Reformation seinen Ausgang genommen.¹⁵

Das Prädikat »mythologisch« gebraucht Thomas Mann für den *Faustus* weit zurückhaltender als für die Josephsromane. Noch 1948 stellt er die Frage: *Sollte er auch Mythologie sein?*¹⁶ Nimmt man an, es gehöre zum Wesen des Mythos, daß in ihm das Disparate der Welt als Zusammenhang erscheine, und zwar nicht auf begriffliche Weise wie in der Theologie, sondern in Erzählberichten über das Miteinander und Gegeneinander

ü bermenschlicher bzw. göttlicher Kräfte, zu dessen Schauplatz die Welt des Menschen gehöre, so hat der *Doktor Faustus* eminent mit Mythologie zu tun. Orientiert er sich doch an jenem göttlich-teuflischen Weltspiel um den Menschen im *Buch Hiob* und in der *Faustsage*, wobei bei Thomas Mann—anders als bei Goethe—der Teufel den Sieg davonzutragen scheint. So hat der *Tonsetzer* ein nicht weniger repräsentativ-mythisches Leben als der Goethe von *Lotte in Weimar*, als Joseph, als Gregorius. Jedenfalls hatte Thomas Mann die Gestalt Leverkühns so konzipiert. Er sah dessen Leiden nicht nur stellvertretend für das Schicksal seines Landes an und dessen fragwürdiges Werk nicht nur als Ausdruck bürgerlicher Kulturkrise, sondern er sah in ihm die Verfallenheit des Menschen selbst repräsentiert.¹⁷ Die Musik sei in diesem Werk *nur eine Art von Vordergrund und Paradigma [...] für die Krise der Kunst überhaupt, der Kultur, ja des Menschen selbst*.¹⁸ Nur in dieser r e p r ä s e n t a t i v e n Stellung ist Leverkühn *ein Held unserer Zeit*.¹⁹ Daß Zeitblom dessen Leben durchaus als Einzelschicksal sieht, daß die Berührung mit der mythischen *Sphäre* des Freundes für ihn eine *Zumutung* bedeutet, die *eigentlich über seine seelischen Möglichkeiten geh(t)*—²⁰: schon dies zeigt, wie begrenzt seine Sicht ist.

Das heißt nicht, daß dem *Humanisten* (124) auch hinsichtlich seiner Natur- und Geschichtsauffassung der Sinn fürs Mythische fehlte. Bleibt für Adrian, den *Theologen* (124), selbst noch in der Negation das biblisch-christliche Weltverständnis der Bezugsrahmen, so ist auch Zeitbloms humanistisches Weltverständnis letztlich biblisch-christlich begründet, wie Leverkühn ihm nachweist (364). Wenn er die Versuche Jonathan Leverkühns, Formen der unbelebten Natur zu *Bildungen* zu reizen, die den Formen der belebten *parallel* zu sein scheinen, als *Gespensereien* [...] *der vom Menschen mutwillig versuchten Natur* ablehnt (32), so entspricht dies in der Tat dem biblischen Bericht, Gott habe *ein jegliches nach seiner Art* geschaffen.²¹ Auch dem christlichen Gedanken eines teleologisch ausgerichteten göttlichen Weltplans weiß sich der Philolog verpflichtet. So läßt er durchblicken, Jonathan Leverkühns

Experimente zögen die Zweckmäßigkeit der Schöpfung in Zweifel (24). Und während Adrian Capercailzie's Erforschung der außermenschlichen Natur im Namen des *Pathos der Wissenschaft* bejaht (365), wendet der Freund ein: *Welche Ehrfurcht [...] kann ausgehen von der Vorstellung eines unermesslichen Unfugs wie des explodierenden Weltalls? Absolut keine. Frömmigkeit, Ehrfurcht, seelischer Anstand, Religiosität sind nur über den Menschen und durch den Menschen, in der Beschränkung auf das Irdisch-Menschliche möglich* (363). Capercailzie aber weist sich schon durch seinen Namen als Teufelsbote aus.²² Dessen *Beschäftigung mit dem Maßlos-Außermenschlichen* scheint sich bezeichnender Weise in Adrians *Symphonia cosmologica* zu wiederholen, aus der Zeitblom *eine luziferische Sardonik* heraushört, *ein travestierendes Schalkslob, das nicht nur dem fürchterlichen Uhrwerk des Weltbaus, sondern auch dem Medium zu gelten scheine, in dem es sich male, ja sich wiederhole: der Musik, dem Kosmos der Töne [...]* (366).

Babylon, Sodom und Gomorrha, Ninive, wegen ihres Abfalls von Gott zum Untergang bestimmt, dienten schon im 19. Jahrhundert, vor allem aber den Expressionisten als mythologische Modelle für die visionäre Darstellung des Weltgerichts, des Untergangs der Zivilisation durch eigene Schuld, ja des Weltendes.²³ Wie Adrian mit seinem apokalyptischen Werk steht Zeitblom in der Tradition solch *apokalyptischer Kultur* (475). Mit geradezu prophetischem Ingrimms verkündet er das apokalyptische Strafgericht über sein Volk, das bei all seiner oder wegen seiner Innerlichkeit der *faschistischen Völker-Intoxikation* erlegen sei.²⁴ Leverkühn zitiert Jeremias: *Du hast uns zu Kot und Unflat gemacht|unter den Völkern* (479); und für Zeitblom hat sich das deutsche Volk *der Welt unerträglich gemacht* (449; vgl. 448) durch sein *Einsamkeitsgift* (411), seinen Pakt mit jenen, die es ihm selbst *heillos* entfremdet hätten (46). Für ihn geht nicht nur der NS-Staat zugrunde, sondern auch all das, was er an seinem Land schätzte und liebte, *unsere Sache und Seele, unser Glaube und unsere Geschichte* (599). Eine *tausendjährige Geschichte* habe sich damit als *Irrweg* erwiesen *in die Verzweif-*

lung, in einen *Bankerott ohne Beispiel*, in eine *Höllenfahrt* (599). So wenig aber Zeitblom das Stellvertreterhaft-Mythische an Adrian Leverkühn wahrzunehmen vermag, so wenig hat er ein Gespür für Erlösungsmythen, die im Roman ja auch gegenwärtig sind: die Errettung der Welt durch das *göttliche Kind*; oder: der Mensch in seiner wiedergefundenen, diesmal wissenden Unschuld. Seine Vernünftigkeit hindert ihn daran, in Echo mehr zu sehen als einen *anbetungswürdigen* Jungen (618); und Kleists Marionettenaufsatz deuten er und Leverkühn *nur ästhetisch* (410 f.). Hier sieht der Leser, der das Werk *ganz* überblickt, weiter als der fiktive Erzähler.

Für Thomas Mann ist es *eine religiöse Sphäre, in der das Buch spielt*.²⁵ Gerade dies wurde angezweifelt. Da heißt es, der Teufel habe hier »keinen göttlichen Gegner mehr zu fürchten« und werde daher »ganz zum weltlichen Problem, ganz zum psychologisch-physiologischen Komplex«. ²⁶ In der Tat ist der *Engel des Giftes* von Anfang an im Roman gegenwärtig, auch wenn er erst *in der Teufelsszene physisch wird*.²⁷ Auch läßt sich Adrians *Disponiertheit* fürs Dämonische psychologisch deuten. Durch Heimatort und Familie ist er »vorbelastet« (52 u.a.). Psychologisch gesehen, verwandeln sich ihm aufgrund seiner seelischen Vorgeprägtheit alle Einflüsse seiner jeweiligen Umwelt gleichsam in Einflüsterungen des Satans. Was jedoch, von außen gesehen, derart »objektiv« faßbar zu sein scheint, sieht der Betroffene selbst ganz anders. Er erfährt das Problem »existentiell«. Nicht von ungefähr fällt Kierkegaards Name (197, 333). Adrian versteht seine Vorgeprägtheit als *Prädestination* im religiösen Sinn ([...] *und ich war zur Höllen geboren* [660]), gemäß einer Lehre, die weniger von Luther als vom reformierten Protestantismus vertreten wird: *Niemandes Guttat wird verloren*! *Er sei zur Höllen denn geboren*, rezipiert Echo, der kleine Schweizer. Adrians Aussage: *Die Ordnung ist alles. Römer dreizehn: »Was von Gott ist, das ist geordnet«* überrascht den Freund: *Es stellte sich heraus, daß er religiös war* (64). Das von Adrian behauptete Ausschließliche (*alles*) schließt nämlich dessen eigene religio (»Bindung«) ein, jenen *Sinn*

und Geschmack für das Unendliche nach dem Wort Schleiermachers, mit dem es auch der Katholik Zeitblom hält (120). Auch daß er *errötet* (51), sich dessen *schämt*, was sich durch seine Aussage für den Freund *herausstellt*, bezeichnet Adrian, um mit Nietzsche, dem geheimen Helden des Romans, zu sprechen, als religiösen Menschen: »Die Scham existiert überall, wo es ein ›Mysterium‹ gibt; dies ist aber ein religiöser Begriff[...]«. ²⁸

Nach katholischer Lehre ist der Hochmut eine Kardinal-sünde. Dennoch meint Zeitblom, wenn er den Freund *stolz* nennt, nicht immer etwas Schlechtes. Es gefällt ihm, daß ihm Adrian seine Meinung über Kumpf verschweigt, weil er zu stolz sei, seinen Lehrer *preiszugeben* (133). Er zeigt Verständnis dafür, daß der Freund mit dem Komponieren zögert, weil ihn sein Stolz daran hindere, *epigonenhafte Musik in die Welt zu setzen* (171). In solchen Fällen erscheint Adrians Stolz geradezu als der Wille zur Wahrhaftigkeit im ›protestantisch‹ Nietzscheschen Sinn.²⁹ Was Zeitblom hier respektiert, ist stolzes, reines Ansichhalten. Daher wohl sieht er nicht nur mit Rührung, sondern auch *nicht ganz ohne Ängstlichkeit* den Freund *Hand in Hand* mit Frau Schweigestill *schweigend und wie geborgen* in der Abtsstube sitzen (601). Adrian ist, wie er ihn kennt, für solches Geborgensein zu stolz. Des Freundes *Harnisch von Reinheit, Keuschheit, intellektuellem Stolz, kühler Ironie* ist ihm *heilig* (197), sein *Noli me tangere* (294).

Gerade in diesem Asketisch-Heiligen, ja Christushaften (172, 646, 662, 671, 674) an Adrian sieht Zeitblom aber auch äußerste Gefährdung. Nicht von ungefähr liest Thomas Mann während der Niederschrift Flauberts *Saint Antoine*.³⁰ In der Einsamkeit der Wüste naht sich der Versucher Jesu. Dies, daß Adrian *nichts wissen, nichts sehen, eigentlich nichts erleben* will (236), in unbedingter *Verschlossenheit* verharret (195), seine *Selbstgenüge* ist des Teufels.³¹ Das Satanische dieser *Selbstgenüge* äußert sich in seiner Kälte und seinem dieser *verwandten* Lachen (25, 30, 32, 60, 100, 1&5, 159, 419)³², einem *mokanten*, kalten Lachen, einem infernalischen *Lachreiz*, der ihn überkommt und

dessen er nicht Herr wird (179). Es ist dies ein Lachen des Durchschauens (43), der *Eingeweihtheit* (43). Daher sein *seelenloser* Blick auf die Gefühle anderer oder deren naive Gläubigkeit (249, 625, 666).

Durch diese Kälte ist er gleichsam prädisponiert für das *Liebesverbot*, das *Kälte-Gebot des Teufels*.³³ Schlemihl gewinnt für den Verkauf seines Schattens Macht und äußere Ehre, Peter Munk dadurch, daß er sein Herz für ein steinernes weggibt; Wagners Alberich *flucht* der Liebe und gewinnt so *des Rheines glänzendes Gold*— was gewinnt Adrian? Das *hermetische Laboratorium*, die *Goldküche*, die *Komposition* (177). Als solche Kunst ist seine Musik *M a g i e*, *Widervernunft* (258), *Trug* (241); nicht *Gottesgeschenk* wie für Serenus (95), sondern Teufelskunst, die nur die *Wahl* lasse *zwischen extremer Kälte* und *Glut* (329), ohne *human temperierte* Wärme, ohne jene *Stallwärme* (94), die Adrian so sehr verachtet. Wie ihn das Lachen mit dämonischer Unausweichlichkeit überfällt, so gibt es —Serenus bemerkt es mit Schrecken— in dem *sirrenden, sehrenden Sphären- und Engelsgetön* seines apokalyptischen Werkes *keine Note[...]*, *die nicht, streng korrespondierend, auch in dem Höllengelächter vorkäme* (503). Im *Doktor Faustus* ist das Leitmotiv der Kälte dialektisch auf das des *Durchbruchs* bezogen. Der deutsche Nationalismus und Leverkühns subtiles Künstlertum haben, so sehr sie sich sonst voneinander unterscheiden,³⁴ eines gemeinsam: beide wollen sie aus der Isolation zur Welt *durchbrechen*, und zwar—eben das ist der religiöse Aspekt des Problems—nicht aus Liebe, sondern aus dem selbstischen Drang heraus, das eigene Gehemmtsein zu überwinden. Das Reich sucht durch Krieg den *Durchbruch* zur *dominierenden Weltmacht*, ohne Rücksicht darauf, wie verhaßt es sich damit in der Welt macht (401 f.); und für Leverkühn bedeutet der Durchbruch, mit *Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel* in einer Zeit, in der *die Kunst unmöglich geworden* sei, großartige Werke zu schaffen, die doch der Humanität Hohn sprechen (662).

Der Autor hat Leverkühns Einzelschicksal zu dem Schicksal seines Landes in Parallele gesetzt, indem er Zeitblom darüber

berichten läßt, ohne daß diesem der notwendige Zusammenhang beider Vorgänge zum Bewußtsein käme. Wie der Untertitel anzeigt, schreibt er als *Freund*. Nicht weniger als Frau Schweigestill hat er für Adrian *a recht's a menschlich's Verständnis* (667). Hinter all dem Hochmut, der Verslossenheit, der »Verselbstigung«³⁵ Leverkühns sieht er die Einsamkeit, das Liebesbedürfnis, die Verzweiflung eines religiösen Menschen. So gedenkt er nicht *ohne religiöses Erschauern* der Liebe zu Esmeralda (206). Und selbst in der *Apocalypsis cum figuris* hört er bei all ihrem *Hohn-und Triumphgelächter der Hölle* (502) Gesangsstellen, die *wie eine inständige Bitte um Seele* seien (501). Adrians *tönendes Gemälde* erinnert ihn an den Verdammten auf Michelangelos »*Jüngstem Gericht*«, der *ein Auge mit der Hand bedeckt und mit dem anderen entsetzensvoll ins ewige Unheil starrt* (476), ein Bild des Jammers, das er am Ende der *Nachschrift* auf Deutschland selbst bezieht. Der letzte Satz Zeitbloms, des Freundes und des Patrioten, ist fast ein Gebet: *Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland* (676).

3

Sind wir überhaupt berechtigt, Zeitbloms Sicht von der des Verfassers so deutlich abzugrenzen? Offenbar teilt er doch einige von den mitgeteilten Ansichten des fiktiven Erzählers.³⁶ Auch nennt er diesen bekanntlich ein *undämonisches Medium*, das es ihm gestatte, *die Erregung durch alles Direkte, Persönliche, Bekenntnishafte[...] ins Indirekte zu schieben*. Allerdings charakterisiert er ihn zugleich als *eine humanistisch fromme und schlichte, liebend verschreckte Seele*.³⁷ Demnach wäre Zeitblom einerseits durchlässiges »Medium« des Autors, andererseits aber doch als »Charakter« konzipiert. Es leuchtet ein, daß wir nicht am Wort *liebend verschreckte Seele* kleben dürfen: Wie sollte denn eine solche das Leverkühnsche Werk derart kongenial interpretieren können oder eines solchen Pathos, solch bitterer Ironie fähig sein, wie wir es von diesem fiktiven Erzähler gewohnt sind? Doch sehen wir zunächst einmal davon ab, wie Thomas

Mann später, in Briefen oder in der *Entstehung*, über Zeitblom denkt, und fragen wir uns einfach: Wie wirkt dieser Biograph auf uns *Leser*?

Er kennt die Gefährdung des Freundes, möchte daher auf ihn *achthaben*, wohl wissend, daß er dieses außergewöhnliche Leben *wohl überwachen, aber/nicht ändern, nicht beeinflussen* kann (150). Eifersüchtig wacht er über den Einfluß, den Schildknapp und vor allem Schwerdtfeger auf ihn auszuüben beginnen. Es fällt ihm schwer, unvoreingenommen über Schildknapp zu berichten, den Adrian seiner Freundschaft *würdigt(e)* (222). Seine Zuneigung ist also durchaus nicht frei von Eitelkeit, von dem Verlangen nach Anerkennung. Auch hat sein Katholizismus eine individuelle Färbung, wenn er ihn bewußt in die Tradition der Erasmus-Zeit stellt,³⁸ gleich weit entfernt von Hexenglauben und Inquisition wie vom Luthertum. Seine Gläubigkeit ist also alles andere als naiv; ja er geht so weit, mit Nietzsche³⁹ zu fragen, ob eine reformatorische *Wiederbelebung der schon absterbenden, schon allgemeiner Gleichgültigkeit verfallenden Religion unter dem kulturellen Gesichtspunkt eigentlich zu begrüßen* sei (119), was ja einschließt, der Katholizismus sei möglicherweise eine *absterbende Religion*. Zwar gilt ihm der *Glaube an absolute Werte* als *Lebensbedingung*, doch räumt er ein, dieser könne *illusionär* sein (63): ein Glaube des ›als ob‹ also! Dementsprechend verhält sich Zeitblom zum christlichen Dogma sowie zu kirchlichen (510 f.) und akademischen Vertretern der christlichen Lehre weit kritischer, als dies einer bloß ›medialen‹ Kunstfigur im Roman zustünde. Auch in seiner Beziehung zur Musik ist Zeitblom durchaus selbständig. Trotz seines Mißtrauens gegen diese *unartikulierte Sprache* (16) ist er ihr *von Herzen zugetan* (17). Er folgt Kretzschmars Vorträgen mit Interesse, spielt selbst ein Instrument (10). Jedenfalls ist er hinreichend musikalisch gebildet, um Adrians Musikauffassung seine eigene Ansicht von Musik als einem *Gottesgeschenk* argumentativ entgegenzusetzen (95 u.a.). Adrians dämonologisch inspirierte Musikauffassung, die nach dem Willen des Autors durch Kierkegaards *Don Juan*-Deutung angeregt worden ist (297),

scheint Zeitblom wesensfremd zu sein. Adrian selbst betont diesen Unterschied: *Da hast du sie*, sagt er, *deine Musik* (95). Zeitblom lernt aber auch von dem Freund und gewinnt so Einsichten in die Grundproblematik der modernen Musik und Kultur überhaupt (241; vgl. 203, 503). Insofern ist er wirklich sein *Famulus und special Freund* (657). Solche Bereitschaft und auch Fähigkeit zum Lernen kennzeichnen ihn ebenso als individuelle Person wie seine Fähigkeit zur Selbstkritik in politischen Dingen (399 f.).

Nur dann wird man Zeitblom als Romanfigur *schon allein wegen seines stilistischen Reichtums unglaublich* finden,⁴⁰ wenn man dessen mehrmalige Beteuerung eigener Inkompetenz ganz wörtlich nimmt (9, 10, 37 u.a.). Es ist bei genauerem Hinsehen eher eine *captatio benevolentiae*. An anderen Stellen tritt er recht selbstbewußt auf. *Ich bin*, so versichert er, *ein Gelehrter und conjuratus des ›Lateinischen Heeres‹, nicht ohne Beziehung zu den Schönen Künsten (ich spiele die Viola d'amore), aber ein Musensohn im akademischen Sinn des Wortes* (10). Als Leverkühns Librettist ist er literarisch tätig (12, 215). In Gesprächen und dem Leser gegenüber legt er immer wieder sein reges literarisches und musikalisches Interesse an den Tag. Angesichts solch nicht nur behaupteter (476), sondern auch vielfältig bezeugter *Bildung* wäre Zeitblom als Romanfigur gerade d a n n unglaublich, wenn er n i c h t über diesen stilistischen Reichtum verfügte.

Diesem Stil haftet ab und zu etwas Verschroben-Bildungsbürgerliches an, und zwar nicht nur, wenn er als klassischer Philolog spricht. Statt *Arzt* sagt er *Physikus* (21). Selbst dem Leser gegenüber vergißt er seinen Lehrerberuf nicht immer. So doziert er über die Herkunft des bayrischen ›*stat*‹ (340) oder des Titels ›*Saxonicus*‹ (51). Seine Frau stellt er als *Helene, geb. Ölhafen, mein treffliches Weib* vor (18). Das klassische epitheton steht in merkwürdigem Gegensatz zum Anschaulich-Derben des Familiennamens. Von unfreiwilliger Komik sind vor allem situationsunangemessene epitheta ornantia homerischer Tradition. Er berichtet etwa von dem Kuhstall in

Buchel, *diesem gütvollen Aufenthalt, wo unter den Strichen der auf dem Melkschemel kauern den Magd die laue und schäumende, nach dem nutzbaren Tiere duftende Milch für uns in die Gläser rann* (35). Oder ist diese Komik doch nicht so unfreiwillig? Da er, wie noch zu zeigen ist, bei aller Schulmeisterei Witz hat, ist nicht ausgeschlossen, daß er damit einen manieristischen Klassizismus à la Voss selbstironisch auf die Schippe nimmt.⁴¹ Er beruft sich zwar auf den Humanismus der Reuchlinzeit, ahmt deren Sprache nach. Statt *nach kurzer Zeit* schreibt er *über ein kleines* (267). Und *Unterteuftheit* muß der Leser im Grimmschen Wörterbuch nachschlagen (52). Daß er aber auch der Zeit Goethes und Humboldts verpflichtet ist, verrät z.B. die ausgeschriebene Dativ-Endung des Nachnamens (554, 574). Auch das Wort *Frauenzimmer* weist in jene Zeit. Heute wird es fast nur noch im ironischen Sinn verwendet; Zeitblom meint es ganz ernst damit. Er möchte ja gerade an dieser Stelle nicht über Leverkühns Verehrerinnen spotten (416).

Zeitblom spricht von einer *gewisse(n) Trockenheit und Steifigkeit seiner Natur* (116). Das ist nun wirklich ein Zeichen falscher Bescheidenheit! Wir wissen, wie humorvoll, wie witzig, ja wie ironisch er sein kann. So, wenn er Kumpf charakterisiert, der seine *runde Frau um die Mitte* faßt und dessen viriles Gehabe allein schon durch die Formulierung *gepolsterte(r) Zeigefinger* in Zweifel gezogen wird (132). Oder: Er fragt sich nach dem Sexualverhalten der Studenten: *Ich weiß nicht, ob sie sich alle in Züchten für die christliche Ehe aufsparten* (196). Dario und seine Frau sind für ihn ein Paar, *das sich gewiß nur im caritativsten Sinn des Wortes etwas zuliebe tat* (293). Solche Beispiele ließen sich vermehren. Von bitterer Ironie zeugt seine Übernahme von Sätzen der NS-Propaganda (232, 335 u.a.).⁴²

Auch von seiner ›allzumenschlichen‹ Seite lernen wir ihn kennen, nach dem Willen seines Autors, der ihm dabei über die Schulter blickt. Er, der Biograph(!), klagt mehrmals über Gewichtsverlust (470, 481, 492, 493). Skrupellos-naiv teilt er mit, er habe das *Mädchen aus dem Volk* verlassen, weil ihn der

Bildungstiefstand des Dinges ennuyiert habe (196). So besehen, hat sein herausgestellter *antikischer Freimut* etwas Einstudiertes und, vor dem Hintergrund bürgerlicher Wohlanständigkeit, die er sonst so sehr schätzt, eine bedenklich dünnleuchtende Note.

All das, vor allem die Befangenheit Zeitbloms in der Bildungssprache, dient gewiß der Ironisierung der Figur durch den Autor. Dennoch gerät er nicht—wie der Mönch Clemens^{42a}—zur komischen Gestalt. Das verhindern der Ernst und die Triftigkeit vieler Ansichten Zeitbloms, auch seine Fähigkeit, sich nicht nur imitativ der Bildungssprache zu bedienen. Neben Wendungen des genannten Typs finden sich bei ihm auch solche, die, zwar bildungssprachlich ausgerichtet, frisch sind. Er spricht etwa von der *vasenhafte(n) Schönheit* der Oden von Keats (351) oder von Ines' *verschattete(r) Weiblichkeit* (445).

Zeitblom ist also gewiß nicht nur Medium. Wenn sich auch einige seiner Ansichten mit denen des Verfassers decken — als Charakter ist er doch sehr anders. Daß er als *individuelle Person* zugleich *Kunstfigur* ist, widerspricht dem nicht. Das ergibt sich ganz von selbst aus seiner Schreibsituation, die ihn als Biographen eigentlich zu äußerster Zurückhaltung in persönlichen Dingen verpflichten würde. Gerade das profiliert ihn als Charakter, daß er gegen diese Regel immer wieder verstößt.

Jetzt sehen wir nicht nur, *daß*, sondern auch, *wodurch* Zeitbloms Erzählperspektive *begrenzt* ist: nicht nur durch die Chronologie, sondern auch durch seinen weltanschaulichen Standort und durch sein Naturell. Zurecht wurde von seiner *>begrenzten< seine >erweiterte< Perspektive unterschieden*⁴³, die im wesentlichen dadurch bestimmt wird, daß er schon vor der Niederschrift Adrians Ende kennt. Die Perspektive erweitert sich aber nicht bis zur *allwissenden Autoreneinsicht* (439). Der Autor gesteht ihm zwar stilistisches Raffinement zu, hinsichtlich der Kompositionstechnik aber nur die Erfahrung des Anfängers. So klagt der Erzähler über typische Anfängerschwierigkeiten: er wolle *alles auf einmal* sagen (468), greife zu oft vor (41, 46, 380). Was der Leser mit Blick auf den A u t o r als Kunst der Montage,

subtilen Kombinierens ansehen mag—: der fiktive Erzähler, dem dies gleichsam unterläuft—er möchte ja *die Dinge unmittelbar bei Namen [...] nennen und einfach seelische Tatsachen [...] konstatieren* (393)—, erkennt darin schriftstellerische Schwächen. Die Verfolgung seines Zieles, nur schlicht zu erzählen, scheint ihm nicht immer zu gelingen. Daher seine wiederholten Entschuldigungs- und Rechtfertigungsversuche beim Leser (32, 44, 149, 333). Außer seinen Schwierigkeiten mit dem Schreiben gesteht er mangelndes Faktenwissen und Gedächtnisschwäche. Als Mann von 60 Jahren schränkt er seine Aussage ein, Adrians Eltern stünden ihm noch deutlich vor Augen. Dieses Bild sei ein *Wandelbild*, es habe sich wohl mit der Zeit unmerklich geändert (20). Und das Bekenntnis mangelnden Faktenwissens gibt dem, *was* er an >Fakten< darbietet, einen Anschein von Authentizität, wie sie selbst dem >allwissenden Erzähler< nicht zugemutet würde. So verzichtet der Erzähler mehrmals im Namen gewissenhafter Berichterstattung ausdrücklich auf das Recht des Romanschreibers: auf die Vorspiegelung *allwissender Autoreneinsicht* (439), läßt offen, was er nicht klären kann, etwa das Rätsel um die beiden Ärzte und um Frau von Tolna. Mittel des Ausschmückens oder der Verlebungung versagt er sich da, wo er meint, zur >Sache< nichts wesentlich Neues hinzufügen zu können; vielleicht ein Kunstgriff des Autors, die von ihm befürchteten >Zauberberg<-artigen *Formen und Dimensionen* des Romans zu vermeiden.⁴⁴ Nachdem Zeitblom Kretzschmars stockende Vortragsweise beschrieben hat, begnügt er sich mit einer kommentierenden Inhaltsangabe der folgenden Vorträge (88 ff., 98). Auch Ines' Geständnis wird bloß paraphrasiert (443 f.). Manches wird übergangen, weil es sich erübrige (154, 512, 530), manches *aus Geschmacksgründen*, wie etwa die *greulichen Unflätereien des Teufels*, die Schleppfuß *wörtlich* wiedergegeben habe (135). Solch zur Schau gestellte gewissenhafte Sachbezogenheit läßt beim Leser nicht einmal da den Verdacht aufkommen, Zeitblom maße sich erzählerische Allwissenheit an, wo dieser über Ereignisse berichtet, deren Zeuge er selbst nicht gewesen ist (587). Man glaubt ihm wohl, daß er es

dann von Adrian selbst erfuhr (210) oder daß er es aus irgendeiner anderen Quelle weiß und vor allem daß er wegen seiner *furchtbaren Intimität* mit dieser *Geschichte* seelisch zum *Augen- und Ohrenzeugen* werden konnte (576).

Was also der Verfasser kunstvoll erfindet oder montiert, ist für den Biographen etwas Vorgegebenes, an das er sich halten und über das er nach bestem >Wissen< berichten soll, nämlich innerhalb der Grenzen, die ihm sein Autor gezogen hat. Diese Zeitblom vorgegebenen >Realien< haben nun fast alle irgendwie mit der theologischen, mythologischen und religiösen Problematik zu tun. Das gilt schon für die Schauplätze: Kaisersaschern (>latente(r) seelische(r) Epidemie< [52]); Halle (evangelische Theologie); Leipzig (die Stadt Bachs und Wagners, für dessen Musik Nietzsche den Ausdruck *Wollust der Hölle* gebraucht hat⁴⁵, ferner Adrians Ninive [193]); München (Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei [495]); Palestrina⁴⁶ und die Orte des Anfangs und des Endes: Buchel (protestantisches Elternhaus, der Vater ein Spekulierer und Sinnierer [281]) und Pfeiffering (die Stube des Augustiner-Abts: Luther war Augustiner-Mönch!). Auch >vorgegebene< Ereignisse der Zeit wie der >dämonische< Aufstieg und Zusammenbruch NS-Deutschlands oder Ereignisse in Leverkühns Leben, denen gegenüber Zeitbloms Einfühlungsversuche nur teilweise gelingen, haben mit der genannten Problematik zu tun. Sie bleiben ihm fremd; denn sie haben für ihn eine *Tönung, die aus ganz anderen [...] Überlieferungsschichten* stamme als aus der seinen, jener Welt *klassischer Bildungsheiterkeit* (204); wieder, wenn auch indirekt, eine Begründung seiner erzählerischen >Unzulänglichkeit<.

Kann er aber solch >vorgegebene< >Fakten< wenigstens auswählen, deuten und kommentieren, so entziehen sich >Texte<, die der Autor ihm zur Verfügung stellt, jedem Eingriff. Er gibt sie unverändert wieder. Das sind die für unser Thema wichtigsten Kapitel, XVI, XXV und XLVII. Sie sind, was die Struktur des Romans angeht, zugleich dessen hauptsächliche Gelenkstellen. Ihre Singularität ist ja schon erkennbar an der

Art, wie sie sich durch szenische (Bericht über den Bordell-Besuch), dialogische (Teufelsgespräch) und hochdramatische (Schlußrede und Reaktion der Gäste) Darbietung aus dem epischen Bericht herausheben. Durch diese Teile wird ergänzt oder vertieft, ja stellenweise überhaupt erst artikuliert, was Zeitblom wegen der *Beschränktheit* seiner *moralischen Person* (10) nur unvollkommen berichten konnte oder ganz offen lassen mußte. Am ehesten gelingt ihm noch die Deutung des Leverkühn-Briefes von 1905. Adrians Luther-Deutsch ist ihm durch Kumpf vertraut, auch fällt es ihm leicht, in *jene(m) Dienstmann* Schleppfuß wiederzuerkennen (189). Auch in des Freundes geringe Erfahrung mit dem anderen Geschlecht ist er eingeweiht (195). Abgesehen vom Ausdruck seiner Erschütterung, hat er hingegen zum Teufelsgespräch wenig zu sagen. Zu jedem Thema, das dort hin-und hergewendet wird, hat er in seinem bisherigen Bericht sozusagen schon ›Material‹ bereitgestellt, ohne daß ihm selbst dies zum Bewußtsein käme. Er läßt hier also Adrian das Wort. Er kann nicht glauben, daß es wirklich ein Dialog ist: *Ich müßte wahnsinnig sein, es zu glauben* (295). Jedoch schreckt er auch vor dem Gedanken zurück, *daß auch jene Zynismen, Verhöhnungen und Spiegelfechtereien aus der eigenen Seele des Heimgesuchten gekommen seien* (295). Das zentrale Thema des Kapitels, der künstlerische Durchbruch mit Hilfe des Satans, auf das früher Erzähltes schon objektiv hinweist, obwohl der Erzähler dieses nicht wahrnimmt, wird mit einer eisigen Konsequenz zuendendiskutiert, wie es sich Zeitblom nicht einmal als Denkmöglichkeit gestatten würde (10). Zwar zieht auch er die Möglichkeit in Betracht, es könne sich beim Genie sowohl um ein *lauteres und genuines, von Gott geschenktes oder auch verhängtes als auch um ein verderbliches, um den sünd- und krankhaften Brand natürlicher Gaben, die Ausübung eines gräßlichen Kaufvertrages handeln* (11). Aber noch spät, lange nach der Mitteilung des Teufelsgesprächs, bekennt er: *Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft* (472). Die meisten der Themen des Teufelsgesprächs kehren dann in der Schlußrede

wieder, noch radikalisiert durch Adrians leidvolle Erfahrung dämonisch gesteigerten, exzessiven Schaffens. Angesichts des Entsetzlichen, was er da zu sehen und zu hören bekommt, mischt sich Peinlichkeit in Zeitbloms Entsetzen, sodaß er selbst für Daniel zur Höhes *albernen* Zwischenruf dankbar ist. Hier ist die äußerste Grenze seines Verständnisses erreicht. Weist uns dies nicht doch wieder auf den Autor als letzte Instanz zurück?

Mit Recht hat man den *Doktor Faustus* als »radikale Autobiographie« bezeichnet. »Radikal« meine hier »gerade nicht die schonungslose Enthüllung sogenannter Privatgeheimnisse, sondern die Aufdeckung der Wurzeln von Thomas Manns geistiger und künstlerischer Existenz«. ⁴⁷ *Mittelbares Selbstbekenntnis* ist, so sagt dieser es selbst, *alles in dem Roman*; in Leverkühns Künstlertum sieht er nur eine fatale Übersteigerung des eigenen. ⁴⁸ Doch auch Zeitblom hat manches von ihm. Daß er des Autors Wandlung vom Nationalisten (399, 406) zum antinazistischen Patrioten (45, 451 f.) selbst durchmacht, bezeugten, hätte es Thomas Mann nicht expressis verbis gesagt, die Tagebücher. ⁴⁹ Wenn es also heißt, es sei dem Autor gelungen, in Zeitblom »eine zweite, der Welt Fausts und aller Dämonie entgegengesetzte und ihr doch eng verbundene Lebens- und Geisteshaltung dichterisch zu vergegenwärtigen«, ⁵⁰ so ist dies durch den Hinweis zu ergänzen, daß er damit auch beabsichtigte, einer anderen Seite seines eigenen Naturells Ausdruck zu geben: der ethisch-humanistischen. So besehen, besagt Zeitbloms Eingeständnis: *Mein Gegenstand steht mir zu nahe* (235) im »esoterischen« Sinn: dem Autor selbst fehlte es an Abstand. Aber wir haben gesehen, daß selbst da, wo der Thomas Mann-Leser sofort bemerkt, daß der Erzähler ähnliche Ansichten äußert wie der Autor in nichtfiktionalen Schriften, die Fiktion gewahrt bleibt. Zeitbloms breitgefächerte Bildung, sein stilistischer Reichtum, sein Einfühlungsvermögen, seine Lernfähigkeit ermöglichen es ihm, auch Gedanken zu äußern, die er nicht unmittelbar von der Position seines katholischen Humanismus herleiten könnte. Ferner hat Mann alles getan, jede individuell persönliche Ähnlichkeit zwischen sich und der Romanfigur zu verwischen. Zwar mangelt es Zeitblom, wie

wir uns erinnern, nicht an Witz und Humor, doch stattet ihn sein Autor auch mit so schrulligen Eigenheiten aus, daß die Ironie, aufs ganze gesehen, weniger von Zeitblom ausgeht, als daß sie ihm selbst gilt.⁵¹

Trotz all dem hat sich die Rezeption des Werkes, vor allem die »nichtakademische« zwischen 1947 und 1950⁵², aber auch die wissenschaftliche,⁵³ häufig weniger an die fiktionalen Aussagen des Romans als an expositorische des Autors gehalten, vor allem an den Vortrag *Deutschland und die Deutschen*. Offenbar erwarteten nach Kriegsende viele von Thomas Mann, dem, wie es heißt, »die Umstände—und wohl auch sein eigener geistiger Habitus—[...] diese Führungsrolle eben aufgezwungen (hätten)[...], in legitimster Hoffnung ein klärendes und wegweisendes Wort«.⁵⁴ So wurde der *Faustus* mehr als jede andere Dichtung Thomas Manns unter außerliterarischen Gesichtspunkten beurteilt. Gewiß kann man dies zum Teil mit Kurzsichtigkeit der Interpreten oder mit sich änderndem Zeitinteresse erklären. Ein Grund mag auch sein, daß das Buch vor allem wegen seiner musikalischen, theologischen und religiösen Problematik ein ungewöhnliches fachspezifisches Interesse wachrief, das sich von vornherein mehr auf die Probleme selbst als auf deren künstlerische Darbietung konzentrierte und daher, Zeitblom als Kunstfigur und individuellen Charakter nicht ernstnehmend, den Autor selbst für alles verantwortlich machte.⁵⁵

Solche Erklärungsversuche beantworten aber nicht die Frage, ob und inwieweit der *Doktor Faustus* als fiktives Werk selbst eine Beurteilung nach seinem »sachlichen« Richtigkeits- bzw. Wahrheitsgehalt zuläßt. Nur für Titel und Schönberg-Notiz zeichnet Thomas Mann selbst. Sonst kommt er im ganzen Roman nicht unmittelbar zu Wort. Dennoch wurde und wird ihm immer wieder angekreidet, was die Romanfiguren denken, sprechen und tun. An Thematik und Problematik kann es, wie gesagt, nur dann liegen, wenn man den Roman unter außerliterarischem Aspekt untersucht. Vom literarischen Standpunkt geurteilt, liegt, wie wir sehen werden, der Grund für eine solche Rezeption, die für ein literarisches Werk denkbar untypisch ist, in der Werkstruktur selbst.⁵⁶

Bekanntlich braucht es kein Kompositionsfehler zu sein, wenn ein literarisches Werk Stellen aufweist, an denen es skizzenhaft, unausgeführt, schematisch wirkt. Bis zu einem hohen Grad sind solche ›Unbestimmtheitsstellen‹ strukturell notwendig: »Es ist nämlich nicht möglich, mit Hilfe einer endlichen Zahl Wörter, bzw. Sätze, auf eindeutige und erschöpfende Weise die unendliche Mannigfaltigkeit der Bestimmtheiten der individuellen, im Werk dargestellten Gegenstände festzulegen; immer müssen irgendwelche Bestimmtheiten fehlen.«⁵⁷ Man liest notwendig ›zwischen den Zeilen‹, ergänzt durch »überexplizites Verstehen«⁵⁸, ›unwillkürlich‹, wenn es sich um den ›Normalleser‹, gezielt, wenn es sich um den ›intentionalen‹ Leser handelt, etwa den Wissenschaftler und den Kritiker.⁵⁹ Kurz: Leser »ergänzen«⁶⁰ oder »kombinieren«⁶¹ solche Stellen und »konkretisieren« sie so.⁶²

In diesem Buch steckt viel Bildungswissen.⁶³ Dennoch hat es in vielen Ländern eine Verbreitung gefunden, die eher auf eine gewisse Popularität als auf eine hermetische Kunst nur für Eingeweihte schließen läßt. Anscheinend sind viele Stellen, mit deren ›Konkretisierung‹ durch den Leser der Autor gerechnet haben mag, im Zusammenhang der Fiktion auch für den Leser verständlich, der nicht über den hier zum Konkretisieren erforderlichen Bildungshintergrund verfügt. So wird der ›gebildete‹ Leser schon durch den alten und neuen Namen der Schule, die beide Protagonisten besucht haben (*Schule der Brüder vom gemeinen Leben*; *Bonifatius-Gymnasium*), zu einer Interpretation ihrer geistigen Herkunft gelenkt,⁶⁴ während für einen Leser, der mit diesen Namen nichts Besonderes verbindet, die Schule eben so heißt. Auch dieser hat hier also keinerlei Verständnisschwierigkeit. Auch ist z.B. die Kenntnis von Nietzsches Leben und Werk, woran sehr viele Stellen gemahnen, zum Verständnis des Romans keineswegs notwendig. Man braucht nicht unbedingt zu wissen, daß *Wollust der Hölle* ein Nietzsche-Zitat ist. Im Kontext der Fiktion spricht es für sich selbst. Beispiele dieser Art könnte man beabsichtigte

›Leerstellen‹ für den ›gebildeten‹ Leser nennen, die für den ›Normalleser‹ gar keine sind, da sie auch diesem nicht als dunkel oder unverständlich erscheinen.⁶⁵

Andere Stellen sind so beschaffen, daß der ›Normalleser‹ gleichsam unwillkürlich ergänzt oder kombiniert. Er ›kombiniert‹ etwa das Teuflische an der äußeren Erscheinung einiger Romanfiguren (133, 189, 208, 298, 505, 530 u.a.), da die *pittoreske* Figur⁶⁶ ›Teufel‹ seit alters ähnlich dargestellt wird. Einige andere Beispiele. Wird immer wieder Adrians Migräne erwähnt, so ergibt es sich beim Weiterlesen fast von selbst, daß dieses ›Leitmotiv‹ mit Stellen kombiniert wird wie: [...] *krank auf eine Weise, die etwas von erniedrigender Quälerei, einem Gezwackt- und Geplagtwerden mit glühenden Zangen hatte* [...] (454). Ganz unbefangen teilt der Erzähler mit, es sei früh klar gewesen, daß Adrian zu *etwas Höherem* berufen sei (47). Bezieht man diese Stelle auf die zu Beginn gemachte Bemerkung über den *furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mann* zurück (9), so wirkt sie ironisch, was sicher nicht in Zeitbloms, sondern in Thomas Manns Absicht liegt. Adrian schreibt an Kretzschmar von seiner *Versprechung und Verlobung* mit der Musik (177); in der Schlußrede heißt es dann, er sei *mit dem Satan verheirat* (659). Auch hier bereitet der Autor eine Querverbindung vor, deren Vollzug er dem Leser überläßt: im Nachhinein stellt sich diesem Leverkühns Entscheidung zum Studienwechsel als teuflische *Intoxikation* heraus.⁶⁷

Selbst Stellen des zuletzt genannten Typs können, aber müssen nicht vom Leser kombinierend ›konkretisiert‹ werden. Wenn man *Versprechung und Verlobung* mit der Musik auf *mit dem Satan verheirat* bezieht, so ermöglicht dies gewiß ein tieferes Verständnis der Problematik. Tut man es nicht, so haftet das Verständnis an der Oberfläche, aber man ›versteht‹ doch. Außerdem ist die Art der Konkretisation keineswegs beliebig, sondern durch den Autor strukturell vorherbestimmt, indem er analoge Dinge, Erscheinungen oder Verhältnisse derart formuliert, daß sich dem Leser eine ganz bestimmte Analogisierung buchstäblich aufdrängt. Es gibt aber in diesem

Roman eine ganze Reihe von Stellen, die erstens vom Leser unbedingt >konkretisiert< werden m ü s s e n, da sonst der Sinn des ganzen Buches dunkel bliebe, und die zweitens n i c h t in einer bestimmten Richtung >konkretisiert< werden k ö n n e n, da der Autor eine bestimmte Analogisierung nicht genügend vorbereitet oder gar nicht beabsichtigt hat. Fragen wie: Infiziert sich Adrian b e w u ß t? Treibt er Schwerdtfeger b e w u ß t in den Tod? müßten durch ganz bestimmte »Konkretisation« durch den Leser entschieden werden, da es sonst so aussehen könnte, als wäre Leverkühn am Teufelspakt und an späterem Unheil unschuldig. Tatsächlich hat sich gezeigt, daß es dem Autor in diesen beiden Fällen nicht gelungen ist, die Ergänzung durch den Leser zu steuern.⁶⁸ Da aber gerade solche Stellen für das Verständnis der Autor i n t e n t i o n von zentraler Bedeutung sind, konnte es kommen, daß durch deren beliebige >Konkretisation< das Werk als ganzes auch g e g e n die Intention des Autors gedeutet wurde, daß ihm z.B. einmal Mangel an Transzendenz vorgeworfen und das andere Mal eine Art von Mystik zugeschrieben werden k o n n t e.⁶⁹

Angesichts einer Behandlung des *Faust*stoffes wird auch der nicht religiös ausgerichtete Leser fragen: »Wer behält im Roman das letzte Wort? Gott? Der Teufel?« Und man hat sich diese Frage beantwortet, je nachdem, was man sich, vom eigenen Standort aus, aus dem Roman herauslas, oder den Verfasser einfach des verantwortungslosen Spiels mit dem Heiligen bezichtigt.⁷⁰ Gewiß bezieht Zeitblom Stellung, ist er alles andere als »freischwebend«.⁷¹ Doch erweist sich seine Sicht, wie wir sahen, als zu beschränkt, als daß ihr im Gesamt des Romans Autorität zukäme. Hat Leverkühn das letzte Wort? Er verleugnet gewöhnlich seine Meinung. Im Gespräch liebt er den Widerspruch, sodaß meist undurchsichtig bleibt, wie er >wirklich< denkt. Sein Lutherdeutsch im Bordell-Brief dient nach Zeitbloms Erklärung der Verschleierung (194). Für Adrian selbst, für Zeitblom und, wie man weiß, sogar für den Autor⁷² bleibt offen, ob das Teufelsgespräch wirklich als Dialog stattgefunden hat oder nur in der Halluzination (299, 295). Am Ernst der Schlußrede ist

kaum Zweifel möglich. Aber da Leverkühn selbst in dieser Situation Frühneuhochdeutsch verwendet, in einer Seelenverfassung also, in der ihm gewiß nicht nach Schauspielerei zumute ist, scheint dies nur die Diagnose *dieser Mann ist wahnsinnig* zu rechtfertigen (666). Von Gott als »Gegner« (Holthusen) ist zwar in Leseranrede und Gespräch die Rede. Doch wird Zeitbloms Bitte um Gnade auch gehört? Und Echo? Das »göttliche Kind« der »Vierten Ekloge« oder der christlichen Heilslehre, sein Erscheinen *die Epiphanie des Kindes?*⁷³ Der bäuerlichen Umwelt erscheint er so (615), dem »vernünftigen« Zeitblom nicht (616). Und Adrian selbst kann im Erscheinen, in der *anbetungswürdigen Lieblichkeit* (618 f.) und im Sterben des Kindes nur ein teuflisch abgekartetes Spiel sehen (628, 664). Nicht mit Blick auf Zeitblom—seine Sicht ist eindeutig und konsequent, aber beschränkt—, wohl aber für die Gesamtstruktur des Romans scheint also zu gelten: »[...]die gleichen Züge, die den Teufel charakterisieren, sind[...]»^{73a} die Merkmale der Erzähltechnik: Perspektivismus, Korrelation des Gegensätzlichen, Glissando.⁷⁴ Demnach gilt für die Machart des *Faustus*, was Adrian als Eigentümlichkeit des musikalischen Werkes ansieht: *Beziehung ist alles [...] ihr Name ist »Zweideutigkeit«* (66). Insofern also für das Verständnis zentrale Stellen des Werkes in unterschiedlichster Perspektive aufeinander bezogen werden können, ohne daß die Reflexion einen Fixpunkt erreicht, von dem aus sich der Sinn des Ganzen vereindeutigen ließe, kann man sagen, die »Umformung und Gestaltung des gesamten Erzählstoffes, seine Integration in den gedanklichen und atmosphärischen Zusammenhang des Buches (sei) im *Doktor Faustus* so restlos gelungen, daß auf ihn anwendbar sei, was Adrian Leverkühn unter *strengem Satz* (verstehe)«. ⁷⁵ Hier »steht« in der Tat »nichts für sich allein, alles zielt auf alles, alles ist durch das Ganze determiniert, kreuz und quer, zwischen Anfang und Ende, Oben und Unten laufen die Entsprechungen in einer labyrinthischen Mathematik«. ⁷⁶ Wenn aber das Ganze derart auf Zweideutigkeit hin angelegt ist, weshalb beließ man es dann nicht in seinem fiktionalen Schein- und literarischen

Spielcharakter?

Ich denke, der Hauptgrund ist, daß es Thomas Mann in diesem Werk gerade um ein *Abschütteln des Scheins der Kunst*, um ein *Hinausgehen des Buches über das Literarische* zu tun war. Inwiefern geht es aber über das Literarische hinaus? Des Autors Hinweis auf die Technik der >Montage< genügt noch nicht zur Erklärung.⁷⁷ Gewiß ist diese *Fiktion* aus Bestandteilen einer außerliterarischen, wissenschaftlich erforschbaren Realität zusammen>montiert<, doch dies ist auch in vielen historischen Romanen der Fall, die oft insofern noch weiter gehen, als häufig sogar ihre Hauptfiguren nicht >erfunden< sind.⁷⁸ Thomas Mann fügt Fiktives, Leverkühns Leben und Werk, in die Realität seiner eigenen Zeit und deutscher Tradition, vor allem seit Luther, ein, hält sich auch meist getreu an diese Realien, wenn er auch hie und da kleinere oder größere Änderungen an ihnen vornimmt, als wollte er humoristisch andeuten, der *Geist der Erzählung* bleibe trotz seiner Selbstbeschränkung souverän. Aus Lübeck wird *Kaisersaschern*. Dorthin wird Kaiser Otto III., der für *sein Leiden an Deutschland* bekannt ist, umgebettet.⁷⁹ Sprachscherze wie *die Einverstandenen* für >Entente< und *transatlantisch* für >amerikanisch< (450, 637) machen Realitätspartikel fremd, ändern sie aber nicht ab. Aufs ganze gesehen, scheint—wie in vielen historischen Romanen—die Fiktion durchgehalten zu sein, insofern die Realien auf fiktive Weise, nämlich im Zusammenhang der erfundenen Musikergeschichte, miteinander verknüpft sind.⁸⁰ Zwar hat der Autor die Affäre Gleichen-Rußwurm behandelt, ja diesen Schriftstellerkollegen mit Namen genannt und ihn mit diesem »Verstoß gegen die allgemein befolgten Konventionen der Romantechnik«⁸¹ bloßgestellt. Doch dieses vereinzelte Hinausgehen über das Literarische war nur für den unmittelbar Betroffenen und seinen Kreis, nicht für den >allgemeinen< Leser, von Belang, der wohl gar nicht bemerkt, daß hier mit dem Geschick eines »erfahrenen Spielers unter der Hand eine falsche Karte in das Spiel eingeschmuggelt wird«.⁸²

In großem Stil scheint Thomas Mann erst da über die

konventionelle ›Lizenz‹ hinauszugehen, wo nicht nur historische Persönlichkeiten, die noch heute viele Bewunderer und Anhänger haben, wie Luther, in zweifelhaftem Licht erscheinen, sondern auch Identitätsmuster für Millionen von möglichen Lesern, wie ›Deutschtum‹, ›Luthertum‹, ›bürgerliche Kultur‹. Daß der Roman gerade solche Leser anzog und anzieht, ist bei der Art, wie hier solche ›Muster‹ problematisiert werden, verständlich. Verständlich ist aber auch, daß Leser dieser Art weniger auf das literarisch Gekonnte als auf die Thematik achten. Da ihr ›Weltbild‹ eine gewisse Abgeschlossenheit hat, erwarten sie Eindeutiges, was der grundsätzlich allseitigen Wechselbezüglichkeit in der Struktur des *Faustus*, der *Zweideutigkeit* jenes *Beziehung ist alles*, konträr ist. Was solche Leser angeht, kommen wir mit der Scheidung von ›Normalleser‹ und ›intentionalem‹ Leser nicht zurande. Sind es doch weder literarisch noch ›sachlich‹ interessierte, sondern weltanschaulich »betroffene« Leser.⁸³

Nach einer bekannten Literaturtheorie sind die »im literarischen Kunstwerk auftretenden Aussagesätze keine echten Urteile, sondern nur Quasi-Urteile, deren Funktion darauf beruht, den im Werk dargestellten Gegenständen bloß einen Aspekt der Realität zu verleihen, ohne sie zu echten Realitäten zu stempeln.«⁸⁴ Im *Doktor Faustus* werden aber reale Gegenstände als reale gezeigt, sie brauchen gar nicht dazu »gestempelt« zu werden. Gerade wegen seiner ›Zweideutigkeit‹ provoziert das Buch also seine Vereindeutigung durch den ›betroffenen‹ Leser. Er behandelt es wie einen expositorischen Text mit »echten« Urteilen. Auch in dieser Hinsicht ist der *Faustus* ein *Roman des Endes*,⁸⁵ ›Ende‹ einmal verstanden als Grenze des Scheincharakters der Kunst.

5

Eine umfassende Erörterung der Romanstruktur würde weit über unser Ziel hinausführen. Zu leisten wäre hier eine Untersuchung der kunstvollen Überlagerung der drei Zeit-Ebenen,⁸⁶ der Montageschichten und anderer Strukturmomente.⁸⁷ Jedenfalls meine ich, daß eine ›Struktur-Analyse‹ verfehlt ist, bei

der die Struktur gleichsam von außen her systematisiert wird. Unter Allgemeinbegriffe wie ›Natur‹, ›Kultur‹, ›Gott und Welt‹, ›Eros‹, ›Kunst‹ läßt sich das Spezifische der Struktur dieses Romans nicht fassen. Gelten sie doch für jedes Werk, das, wie der *Faustus, Vom Himmel durch die Welt zur Hölle* führt.⁸⁸ Wir gehen hier nicht der Struktur als ganzer nach, sondern einem Strukturmoment. Dieses gibt allerdings als grundlegendes über das Struktur ganze Aufschluß. Das sei nun zum Schluß kurz erörtert.

Wir haben oben das im weiteren Wortsinn ›religiöse‹ ›Identitätsmuster‹ möglicher Leser besonders hervorgehoben, das mit der Thematik des Theologischen, Mythologischen und Religiösen im *Faustus* zu korrespondieren scheint. In Hinblick auf die Romanstruktur könnte man sagen, diese Thematik trete als ›Schicht‹ in Erscheinung.⁸⁹ Wir meinen damit zunächst die Stellen, wo das Theologische, Mythologische, Religiöse eigens problematisiert wird. Diese Schicht erscheint konzentriert vor dem Teufelsgespräch, besonders in den Kapiteln III, VIII bis XVII und XXII; die größte Dichte erreicht sie im Kapitel XXV. So konzentriert wie im ersten Teil kommt sie im zweiten, also nach Kapitel XXV, nur in XLIV, XLVI und XLVII sowie in der *Nachschrift* vor. Nun wäre der Begriff ›Schicht‹ insofern genauer zu fassen, als es sich im *Doktor Faustus* bei der genannten Problematik eben nicht um einen hier und da vorliegenden Darstellungszusammenhang handelt, der als solcher von anderen ›Schichten‹ abzuheben wäre. Bildhaft gesprochen: diese Schicht durchdringt, mit je stärkerer oder je geringerer Intensität, den ganzen Roman, fast bis hinein in seine letzten Verästelungen. Ausnahmen sind die Kapitel XVIII, XXXII, XXXVIII und XLII. Alle anderen stehen mit der genannten Problematik auch da in einem Strukturzusammenhang, wo nicht unmittelbar von ihr die Rede ist. Daß der Teufel von Anfang an in den Roman hineinspielt,⁹⁰ läßt sich also nicht nur vom Was der Erzählung sagen, sondern auch davon, wie das Werk »gemacht« ist.⁹¹ Wie schon angedeutet wurde, können wir noch weiter gehen. Das Theologische, Mythologische,

Religiöse ist nicht nur ein Strukturmoment unter anderen, sondern das grundlegende. Die Thematik ›Deutschtum‹ oder ›Musik‹ z.B. erscheint, von wenigen Ausnahmen abgesehen,⁹² ihrerseits meist in religiösem, mythologischem oder theologischem Rahmen, während umgekehrt dieser sehr oft auch ohne Bezug auf die Problematik ›Musik‹ oder ›Deutschtum‹ gegeben ist.

Weshalb diese Schicht den ganzen Roman durchdringen kann, erhellt aus unserer bisherigen Untersuchung. Der Perspektivismus, der die gesamte Romanstruktur kennzeichnet, ist wesentlich gerade auf diese Thematik ausgerichtet, auch da, wo nicht ausdrücklich von ihr gehandelt wird. Das mythische Grundmodell (*Hiob*, *Faust*), die Sehweise des Katholiken Zeitblom, Adrians religiöse Problematik⁹³—: in jeder dieser Perspektiven wird auch außerhalb der genannten Thematik bzw. Problematik Liegendes gleichsam auf theologische, mythologische, religiöse Weise gesehen. Dazu nur einige Beispiele, die für viele stehen. Leverkühn vermeidet das Wort ›Inspiration‹, die, als ›göttliche Eingebung‹, eine Metaphysik der Kunst voraussetzte (38). Auch andere Stellen, die irgendwie mit der sogenannten Genieästhetik zu tun haben, stehen in einem religiösen Bezugsrahmen (etwa 80, 316 f.). Musik als die *Tatkraft an sich* erscheint als *bedenklich*, da dies *beinahe die Definition Gottes* sei (108). Wenn Zeitblom den Freund mit dem Mann im *Purgatorio* vergleicht, *der in der Nacht ein Licht auf seinem Rücken trägt, das ihm nicht leuchtet, aber hinter ihm den Weg der Kommenden erhellt* (217), so bezeugt auch dies eine Sehweise, die so religiös wie mythologisch ausgerichtet ist.⁹⁴ An zahlreichen Stellen dieser Art läßt sich nachweisen, daß die genannte Schicht auch den zweiten Teil ›durchdringen‹ kann, obwohl ihre Gegenstände weit seltener thematisiert werden als im ersten Teil. Auch Nebenhandlungen wie die Ines/Schwerdtfeger-Affäre führen nicht von dieser Grundsicht ab. Dafür sorgen schon Leverkühns *quasigeistliche Musik* (237) und die biblisch wuchtige Verkündung der deutschen Katastrophe durch Zeitblom.

Wenn Thomas Mann den *Doktor Faustus* ein *religiös tief aufgewühltes Bekenntniswerk* nennt⁹⁵, so mag das mancher

übertrieben finden. Jedenfalls ist es aber berechtigt, einen Roman, in dem wie in diesem die Schicht des Theologischen, Mythologischen und Religiösen das grundlegende Strukturmoment darstellt, einen *religiösen* Roman zu nennen, einen solchen allerdings, in dem das *Ordnung ist alles* ebenso gilt wie das *Beziehung ist alles* [...], *ihr Name Zweideutigkeit*. Ein Roman? *Es ist ja doch einer—d.h. es ist keiner!*⁹⁸

ANMERKUNGEN

- 1 Der Aufsatz ging aus einem Vortrag hervor, der am 6. 10. 1983 bei der Herbsttagung der Japanischen Germanistischen Gesellschaft in Shizuoka gehalten wurde.
Die Seitenzahlen im Text verweisen auf: Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. 1974, Bd VI (*Doktor Faustus*). Ferner wird häufig zitiert aus: Hans Wysling (Hg.), *Thomas Mann, Teil III: 1944–1955*, o.O. 1981 (= *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd 14/III). Dieser Band im folgenden abgekürzt mit: D III.
- 2 Etwa noch bei Herbert Lehnert, *Thomas Mann—Fiktion Mythos Religion*, Stuttgart u.a. 1965, v.a.S. 161–164, 195–202. Eine umfangreiche neuere Arbeit betont schon im Untertitel die außerliterarische Zielsetzung: Klaus Borchers, *Mythos und Gnosis im Werk Thomas Manns, Eine religionswissenschaftliche Untersuchung*, Freiburg i. Br. 1980.
- 3 Etwa: Hans Egon Holthusen, in: *Die Welt ohne Transzendenz, Eine Studie zu Thomas Manns >Dr. Faustus< und seinen Nebenschriften*. In: Merkur, 3. Jg. (1949), S. 38–58, 160–180; 47f.
- 4 Lehnert, ebd.; Kurt Aland, *Martin Luther in der modernen Literatur*, Berlin 1973, S. 341 ff.
- 5 So in der *Schönberg*-Notiz (677). S. auch D III, S. 201.
- 6 Lehnert, ebd. S. 196.
- 7 Max Scheler, *Gesammelte Werke*, hg. von Maria Scheler, Bd 6, Bern und München 1963². Dort v.a.: *Von zwei deutschen Krankheiten* (S. 204–219).
- 8 S. dazu DIII, S. 27, 99, 136, 240, 254; S. 69, 158; S. 69, 80, 101, 158; S. 56, 215.
- 9 S. 69, 158, 216, 222, 233, 257, 272.
- 10 S. dazu: Lehnert, *Zur Theologie in Thomas Manns >Doktor Faustus<, Zwei gestrichene Stellen aus der Handschrift*. In: DVjs

40. Jg. (1966), S. 248-256; S. 255 f.

- 11 Dies ist wohl eine der Stellen, bei denen der Autor befürchtete, »ins Abhandlungsmäßige zu verfallen« (D III, S. 30).
Von den theologischen Problemen im »Doktor Faustus« kann ich im Rahmen des Themas nur eine kurze Problemskizze geben. S. dazu die ausführliche Darstellung von Hermann Fähnrich: *Theologische Probleme in Thomas Manns »Doktor Faustus«*, Kassel 1966 (Masch.-geschr., Thomas Mann-Archiv Zürich). Ferner: Gunilla Bergsten, *Thomas Manns Doktor Faustus, Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Tübingen 1974, S. 184 ff.
- 12 »Struktur« ziehe ich hier dem Begriff »Komposition« vor, da ich untersuche, wie das Werk »gemacht« ist, seine »Machart«; was der Autor damit »sagen wollte« oder was er später dazu kommentierend gesagt hat, ist hier von sekundärer Wichtigkeit.
- 13 Eine gewisse Ironisierung der Figur Zeitbloms drückt sich in seinem pedantischen Versuch aus, auch in erotischer Hinsicht »antikisch« zu sein (etwa S. 196).
- 14 Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*. In: *GW*, Bd XI, S. 1126-1148; S. 1133.
- 15 S. dazu: ebd., S. 1132 ff., 1141 ff. Ferner: Pierre-Paul Savagne, *Zum Bild des Luthertums in Thomas Manns »Doktor Faustus«*. In: *Sinn und Form. Sonderheft Thomas Mann* 1965, S. 347-356; S. 348, 351, 353.
- 16 D III, S. 186 (an Karl Kerényi, 12. 9. 1948).
- 17 D III, S. 200 u.a.
- 18 D III, S. 154 u.a. S. dazu auch das Interview zur französischen Übersetzung vom 10.V. 1950. In: Rudolf Wolff (Hg.), *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung*, 1. Teil, Bonn 1983 (= *Sammlung Profile* 4), S. 13 f.
- 19 D III, S. 200 u.a.
- 20 D III, S. 173.
- 21 1 Mose 1, 11.
- 22 D III, S. 194.
- 23 Der »Doktor Faustus« gehört damit zu den wenigen deutschen Nachkriegswerken, in welchen der Untergang in mythischer Dimension dargestellt wird. Nossacks »Der Untergang«, Arno Schmidts »Nobodaddys Kinder« oder Wolfgang Koeppens »Tauben im Gras« haben weit bescheidenere mythologische Implikationen. Zur »apokalyptischen« Tradition des »Doktor Faustus« s. Hellmuth Petricioni, *Das Reich des Untergangs*, Hamburg 1958.

- 24 D III, S. 253, S. auch: >Deutschland...<, S. 1136 f.
- 25 D III, S. 216.
- 26 Holthusen, ebd. S. 52. Eckhard Heftrich meint, das Religiöse sei im Roman »allegorisch verwendet«. In: E. H., *Vom Verfall zur Apokalypse, Über Thomas Mann*, Bd II, Frankfurt 1982, S. 225. Zu E. Steinbachs Auseinandersetzung mit den Einwänden von Holthusen und W. Grenzmanns. Borchers, ebd. S. 74 ff., 83 ff.
- 27 D III, S. 246. Vgl. ebd., S. 144.
- 28 Einen Hinweis auf die calvinistische Prägung der Prädestinationslehre gibt Anni Carlsson: A.C., *Das Faustmotiv bei Thomas Mann*. In: Wolff (Hg.), ebd., S. 84–105; S. 101. Die Nietzsche-Stelle in: MAM, Erster Band, Aph. 100.
- 29 Etwa Nietzsche, ebd. Ferner: FW, Erstes Buch, 2. Abschn. (>Das intellektuale Gewissen<); >Ecce Homo<, Vorwort, Abschn. 3.
- 30 Vgl. Matth. 4, 3. Thomas Mann las zur Entstehungszeit des *Faustus* Flauberts *Saint Antoine* (GW, Bd XI, S. 195).
- 31 S. dazu das Interview vom Frühjahr 1950. In: Wolff (Hg.), ebd., S. 10–13; S. 11.
- 32 Thomas Mann, GW, Bd XI, S. 491.
- 33 D III, S. 61 (an Theodor W. Adorno, 30.XII.1945).
- 34 Z.B. im Kapitel XIV.
- 35 S. dazu: Helmut Jendrick, *Thomas Mann, Der demokratische Roman*, Düsseldorf 1977, S. 3487.
- 36 Zwar spricht z.B. Zeitblom mit seiner Ablehnung neuzeitlich naturwissenschaftlichen Denkens gewiß nicht für den Autor, der sich sonst ja auch Leverkühns Vorwurf gefallen lassen müßte, sein Humanismus neige zum *Mittelalterlich-Geozentrischen* (364). In einem weiteren Sinn teilt allerdings der Verfasser die Ansicht, *die Stellung des Menschen im Kosmos*, wie ein von ihm hochgeschätztes Buch Schellers heißt, müsse so bestimmt werden, daß *Geist und Leben* als *aufeinander hingeeordnet* und nicht als *in ursprünglicher Feindseligkeit erschienen*: Thomas Mann, Teil II; 1918–1943 (= *Dichter über ihre Dichtungen* 14/II), S. 380.
- 37 Thomas Mann, GW, Bd XI, S. 164.
- 38 S. dazu Lehnert, *Thomas Mann—Fiktion Mythos Religion*, S. 167 f.
- 39 *Ecce Homo, Der Fall Wagner*, Abschn. 2.
- 40 Heftrich, ebd., S. 195.
- 41 Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Arthur Henkel, Heidelberg.
- 42 Lukács nimmt Zeitbloms stellenweise Übernahme von NS-Kriegspropa-

- ganda merkwürdigerweise für bare Münze. Daß er es ironisch meint, deutet aber der plötzliche Diktionswechsel an. Etwa S. 231, Z. 26; S. 232, Z. 2 ff., 29 f.; S. 336, Z. 3 f. Georg Lukács, *Die Tragödie der modernen Kunst*. In: Wolff (Hg.), ebd., S. 34–83; S. 71 f.
- 42a S. dazu: Eberhard Scheiffele, *Thomas Manns Der Erwählte in rezeptionstheoretischer Sicht*. In: Doitsu bungaku kenkyu, Deutsches Seminar der Universität Kyoto, H. 25 (1980), S. 1–40; S. 6 ff.
- 43 Margrit Henning, *Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns Doktor Faustus und in der deutschen Literatur der Gegenwart*, Tübingen 1966, S. 38.
- 44 Thomas Mann, GW, Bd XI, S. 192.
- 45 *Ecce Homo, Warum ich so klug bin*, Abschn. 6.
- 46 S. dazu: Karl Kerényi, *Thomas Mann und der Teufel in Palestrina*. In: Neue Rundschau, Jg. 1962, S. 328–346; S. 341.
- 47 Heftrich, ebd., S. 190.
- 48 Der Teufel scheint nicht nur Adrians Kunst, sondern auch Thomas Manns eigene *selbstparodistische Spielmöglichkeit* in Frage zu stellen: *Ich weiß, ich weiß. Die Parodie. Sie könnte lustig sein, wenn sie nicht gar so trübselig wäre in ihrem aristokratischen Nihilismus* (322). Vgl. Heftrich, S. 203 f., 216, 252.
- 49 D III, S. 120, 153.
- 50 Hans-Horst Henschen, *Doktor Faustus*. In: *Kindlers Literatur-Lexikon*, Bd 3, 1970, Sp. 1467–1472; Sp. 1470.
- 51 D III, S. 172.
- 52 S. dazu allgemein: Hubert Orłowski, *Die größere Kontroverse, Zur deutschen ›nichtakademischen‹ Rezeption des Doktor Faustus von Thomas Mann (1947–1950)*. In: Rolf Klopfer und Gisela Janetzke-Dillner (Hg.), *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, Stuttgart u.a. 1981, S. 245–255.
- 53 Etwa Lehnert und Aland.
- 54 So Gotthard Montesi, *Thomas Mann, der Teufel und die Deutschen*. In: Wort und Wahrheit, 3. Jg., 2. Halbjahr, Wien 1948, S. 495–510; S. 500.
- 55 Etwa Lehnert. S. dazu auch: Hans Braun, *Die Wendung zum Religiösen im modernen Roman—Thomas Mann: Doktor Faustus, Franz Werfel: Stern der Ungeborenen*, In: Hochland, 41, Jg. (1948/49), S. 174–180.
- 56 Vgl. Anm. 12.
- 57 Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, S. 50.

- 58 Ebd., S. 52.
- 59 Diese Begriffe sind idealtypisch zu nehmen. Natürlich liest auch der Normalleser seinen Lieblingsschriftsteller in gewisser Weise ›intentional‹, wie auch der ›intentionale‹ Leser beim Lesen eine ›normale‹ Leseerfahrung haben muß.
- 60 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1976, S. 284.
- 61 Ebd.
- 62 Ingarden, ebd.: »Dieses ergänzende Bestimmen nenne ich das ›Konkretisieren‹ der dargestellten Gegenstände. Darin kommt die eigene, mitschöpferische Tätigkeit des Lesers zu Wort.« Es liegt auf der Hand, daß Begriffe wie ›Unbestimmtheitsstelle‹ (Ingarden) und ›Leerstelle‹ (Iser) sehr vage sind. Ergänzungsbedürftig ist nicht etwas, was ›unbestimmt‹, noch weniger, was ›leer‹, sondern was zu wenig bestimmt ist und daher bei fortschreitender Lektüre, in der sich für den Leser Sinnzusammenhänge herausbilden, bewußt oder unwillkürlich ›komplettiert‹ wird (Iser, ebd.). Ferner ist die Frage, inwieweit die Näherbestimmung bzw. Kombination solcher Stellen vom Autor selbst gesteuert wird, was voraussetzte, daß sie festliegen. Bekanntlich ergeben sich solche Stellen aber oft für den Leser ohne Zutun des Autors. Auch ein Zeitroman ist nach 50 Jahren für den Leser ›historisch‹ geworden. Leerstellen, die sich für ihn ergeben haben, hätte wohl nur ein prophetisch begabter Autor im Werk selbst aussparen können. Daß sich dieses Problem noch potenziert im Fall der Rezeption eines literarischen Werkes in einer sehr unterschiedlichen Kultur, versteht sich von selbst. Zu solchen Problemen der Rezeptionstheorie s. Scheiffele, *Wege und Aporien der ›Rezeptionsästhetik‹*. In: *Neue Rundschau* 90 (1979), S. 520–541.
- 63 So schreibt Brecht an Karl Korsch im Herbst 1942: »Thomas Mann treffe ich höchstens zufällig und dann schauen 3000 Jahre auf mich herab«. Wie aus der Formulierung hervorgeht, wird hier nicht nur, wie Wysling meint, auf den bekannten Goethe-Spruch angespielt, sondern vor allem auf Napoleons Ausspruch vor der Schlacht bei den Pyramiden am 21.7. 1798. 1942 schrieb Thomas Mann am *Joseph*. Vgl. Wysling, *Schwierigkeiten mit Thomas Mann*. In: Beatrix Bludau u.a., *Thomas Mann 1875–1975*, Frankfurt/M., S. 586–605; S. 593.
- 64 Jendrieck, ebd., S. 477 f.
- 65 Der Begriff ›Leerstelle‹ wird hier unter dem in Anm. 62 ausgesprochenen Vorbehalt verwendet.
- 66 Thomas Mann, ebd., S. 204.
- 67 *Engel des Giftes* (659). D III, S. 253.

- 68 Zu diesem Streitpunkt S. D III, S. 124, 142, 177, 182. Zum Schuldproblem s. Käte H a m b u r g e r, *Anachronistische Symbolik: Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman*. In: Helmut K o o p m a n n (Hg.), *Thomas Mann*, Darmstadt 1975 (=Wege der Forschung Bd CCCXXXV), S. 384-413; S. 410; Gérard S c h m i d t, *Zum Formgesetz des Doktor Faustus von Thomas Mann*, Wiesbaden und Frankfurt/M 1972, S. 18.
- 69 H o l t h u s e n, ebd; Anna H e l l e r s b e r g- W e n d r i n e r, *Mystik der Gottesferne*, Bern 1960.
- 70 So Ulrich S o n n e n m a n n, *Thomas Mann oder Maß und Anspruch*. In: Frankfurter Hefte, H. 7 (1948), S. 638.
- 71 Als solchen kennzeichnet Montesi (ebd, S. 500) den Autor des *Faustus*.
- 72 *Interview zur französischen Übersetzung*. Frühjahr 1950. In: W o l f f (Hg.), ebd, S. 10-13; S. 11.
- 73 D III, S. 216. Vgl. H e f t r i c h, ebd, S. 256.
- 73a Die ausgeklammerte Stelle lautet: »[...]seit Beginn des Romans ebenso [...]«. Eben nicht seit Beginn! Zunächst folgt der Leser durchaus der einen, der Zeitblomschen Perspektive. Erst nach und nach bemerkt er deren Beschränktheit und relativiert sie dann auf andere Perspektiven des Romans hin.
- 74 Heinz P e t e r P ü t z, *Die teuflische Kunst des ›Doktor Faustus‹ bei Thomas Mann*. In: ZfdPh, Bd 82 (1963), H.1. S. 500-515; S. 510.
- 75 H e n s c h e n, ebd, Sp. 1471.
- 76 Erich v o n K a h l e r, *Säkularisierung des Teufels. Thomas Manns Faust*. In: Neue Rundschau, 59. Jg., H. 10, Stockholm 1948, S. 185 ff.; S. 195.
- 77 D III, S. 131.
- 78 Als Beispiel sei nur W. A l e x i s' *Der falsche Woldemar* genannt.
- 79 Hermann W e i g a n d sagt dazu: »Wie es dazu kam, ist einerseits leicht zu erklären: er wollte damit der tausend Jahre alten Stadt einen Nimbus verleihen, in dem uralte historische Traditionen vibrieren, aus denen sich Träume zukünftiger Wiedererstehung und Weltherrschaft gestalten könnten.« Hätte der Autor wirklich dieses beabsichtigt, so hätte er das Grab Karls des Großen nach Kaisersaschern versetzt, nicht das des gescheiterten ›Saxonicus‹. H.W., *Zu Thomas Manns Anteil an Serenus Zeitbloms Biographie von Adrian Leverkühn*. In: DVjs 1977, H. 3, S. 476-501; S. 479 f.
- 80 Dabei werden Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens mit Namen genannt (berühmte Dirigenten) oder so charakterisiert, daß sie leicht identifizierbar sind (Wilhelm II., Bethmann-Hollweg), was die Fiktion

- insofern nicht beeinträchtigt, als solche ›authentischen‹ Personen nicht unmittelbar in deren Rahmen einbezogen werden. S. Weigand, ebd, S. 483 f.
- 81 Ebd, S. 486.
- 82 Ebd, S. 485.
- 83 S. Dazu Orłowski, ebd, S. 246. Er spricht von Rezipienten als ›von der Zeitgeschichte unmittelbar Betroffenen‹.
- 84 In g a r d e n, ebd, S. 11.
- 85 D III, S. 264.
- 86 S. dazu B e r g s t e n, ebd, S. 173 ff.
- 87 Dabei wäre z.B. speziell für den *Faustus* der Begriff ›Leitmotiv‹ zu klären. H e n n i n g (ebd, S. 60) und B e r g s t e n (ebd, S. 219) bestimmen ihn recht verschieden.
- 88 Martin G r e i n e r, *Thomas Manns Faustus-Roman, Versuch einer Struktur-Analyse*. In: Die Sammlung, Jg. 9, H. 11 (Nov. 1954), S. 539–551; S. 543 ff.
- 89 ›Schicht‹ ist hier im vagen Wortsinn verwendet, nicht im terminologisch strengen eines ›Schichtenmodells‹.
- 90 D III, S. 144.
- 91 Vgl. Anm. 12.
- 92 So etwa in Kapitel X über die Deutschen. Im *Durchbruchskapitel* dagegen wird die politische Frage zu der einer ersatzreligiösen unio mystica in der ›Volksgemeinschaft‹ erweitert (400), sodann mit Kleists *Marionettenmythos* in Verbindung gebracht (410 f.). Auch Kretzschmars Musikanalysen verraten bald ihre enge Beziehung zum Mythischen (74) und Theologischen bzw. Religiösen (Beißel).
- 93 Vor allem in der Schlußrede, da hier an seinem Ernst nicht zu zweifeln ist.
- 94 S. ferner: 50, 86, 160, 182, 186, 207, 234, 258 f., 283, 342, 405, 457, 487, 539, 568, 600, 615, 618, 640.
- 95 D III, S. 254.
- 96 D III, S. 201.

Nachbemerkung

Für die Beschaffung mir schwer zugänglicher Sekundärliteratur danke ich Herrn Professor Hans Wysling und dem Thomas Mann-Archiv Zürich.